

# 袁宏道文学思想中的辩证因素

张 良 志

袁宏道是公安派的主将，在摧廓七子复古主义的长期统治中卓著功绩。钱谦益说：“万历中年，王、李之学盛行，黄茅白苇，弥望皆是。文长、义仍，崭然有异，沉痾滋蔓，未克芟蕪。……中郎之论出，王、李之云雾一扫，天下之文人才士，始知疏瀹心灵，搜剔慧性，以荡涤摹拟涂泽之病，其功伟矣。”（《列朝诗集小传·袁稽勋宏道》）是符合实际情况的。

中郎之所以获得成功，他文学思想中的许多辩证因素起了积极作用。列宁说过：“聪明的唯心主义比愚蠢的唯物主义更接近于聪明的唯物主义。”（《黑格尔〈演讲录〉一书摘要》）中郎从世界观方面说，属于“聪明的唯心主义”，其文学思想中的辩证因素足以阐释性灵说者，约有互相关联渗透的六点：一、识时而不逐流；二、学古而不泥古；三、师心而不师道；四、重悟而不度修；五、尚文而不轻质；六、自信而能自悔。试略述于下。

## 识时而不逐流

中郎非常强调时代对创作的决定作用，但又不随波逐流，盲从时尚，原因在于对文学的性质和特点有比较深刻的认识。他说：“文之不能不古而今也，时使之也。妍媸之质，不逐目而逐时。……唯识时之士，为能隄其隳而通其所必变。”（《雪涛阁集序》）又说：“世道既变，文亦因之，今之不必摹古者也，亦势也。（万历二十五年在仪征《与江进之尺牍》）”“时”、“世道”、“势”，都是指的社会生活及其发展规律。“文因世变”，是对创作与生活依从关系的朴素反映论概括；美丑标准不决定于个别人的主观爱好，而决定于许多人实践所形成的社会风气，是对文学美学特点的深刻认识。因此，他对“弃眼前之景，摭腐滥之辞”（同上《序》），脱离时代与生活，热中摹拟的复古派痛加呵斥，而坚决地表明自己的创作态度说：“人事物态，有时而更，乡语方言，有时而易，事今日之事，则亦文今日之文而已矣。”（同上《尺牍》）

中郎能制作出反映论的思想材料，是因为“我们的感觉是外部世界的映象。这个结论是由一切人在生动的人类实践中作出来的。”（列宁：《唯物主义和经验批判主义》）中郎也有这样的实践。他在《识张幼于惠泉诗后》一文中，讲了友人丘长孺误将倒灌河水当作惠泉水的笑话后说：“然惠山实胜中泠，何况倒灌河水？自余吏吴来，尝水既多，已能辨之矣。”

正由于这个缘故，我国古代文艺创作论中早就形成了一个朴素反映论的悠久传统。其中刘勰“时运交移，质文代变”（《文心雕龙·时序》），白居易“文章合为时而著，歌诗合为事而作”（《与元九书》）的思想和语言，对中郎影响尤为明显。不过中郎有继承也有发展。刘勰认为“歌谣文理，与世推移”的主要原因是“风动于上，而波震于下”（同上）；白居易的“为事而作”是为了“补察时政”（同上），都是正统的封建教化观点。中郎则“愿师并生并育之齐民，而等同其事”（万历三十四年《与袁无涯尺牍》），表现出鲜明的市民倾向。

尤为可贵的是，中郎标举性灵说，对他的朴素反映论增添了辩证法光辉。《叙小修诗》缕述小修读书、交友、旅行等经历后说：“而诗文亦因之以日进。大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔”。十分明显，这里“从自己胸臆流出”的“性灵”，是“以心摄境”（江进之《敝篋集叙》引中郎语）后“立意出新机，自冶自陶铸”（《喜逢梅季豹》）的灵奇情思，是艺术家为世界增添新美的精心创造，是主、客观的交融，是真、善、美的统一，决非无源之水，更不是非理性的荒唐梦呓。

追求主、客观相统一的公安派性灵说，也有深厚的渊源。它是从刘勰“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”（《物色》）的心物交融说中经唐代张璪“外师造化，中得心源”、《历代名画记》司空图“直致所得”（《与李生论诗书》）、“思与境偕”（《与王驾评诗书》）、宋代范晞文“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思”（《对床夜话》），到清代王夫之“人情之游也无涯，而各以其情遇”（《诗绎》），龚自珍“善入善出”（《尊史篇》）说这一主、客观相统一的创作论发展史中的重要一环。复古派热中于摹拟形式，不肯深究这些创作道理，遂致离本绝源，日暮途穷，中郎识时而不逐流，终于开拓文学革新的局面，却得力于他对理论的兴趣。

### 学古而不泥古

中郎坚决反对剿袭模拟，甚至骂模拟者是“钝贼”，但他并不是反对向古人学习，而只是反对生吞活剥地剿袭古人的语言，模拟前贤的皮相。他在《雪涛阁集序》中把这个意思说得非常明白：“夫复古是已，然至以剿袭为复古，句比字拟，务为牵合，弃目前之景，摭腐滥之辞，有才者拙于法，而不敢自伸其才；无之者，拾一二浮泛之语，帮凑成诗。……诗至此，抑可羞哉！”

中郎学古的着眼点是学精神，重神似。曾可前作《瓶花斋集序》后，中郎《答曾退如尺牋》云：“《瓶花序》佳甚，发前人所未发。弟尝谓少陵真法魏、晋者，坡公真法班、马者。若直取其形似，是今之多髻者皆孔子，而面如瓜者皆皋陶也。”曾序佳处在指出“石公之文从秦、汉出，石公之诗善学老杜者。”然“今读其文，无一字不肖长公，无一字剿长公，亦犹长公之于秦、汉。”“其于诗，复自出机轴，上不为李、杜，中不为中、晚，下不为近世王、李诸家。然余味石公诗，而贺奇、全僻、郊寒、岛瘦、元轻、白俗，殆无不有。夫奇、僻、寒、瘦、轻、俗数者，亦杜有也。”结论是：“天下之道，往往愈泥则愈远，相反则相肖。”中郎富有辩证思维能力，喜谈相反相成的道理，这些话说到他的心坎上，故感激不已，谓为“吐肝相与。”

小修论中郎学识云：“上下千古，不作逐块观场之见，脱肤见骨，遗迹得神，此其识别也；……上至经史百家，入眼注心，无不冥会，旁至玉简全叠，皆采其菁华，任意驱使，此其学别也。”（《中郎先生行状》）验之事实，洵非溢美。中郎论诗云：“《骚》之不袭《雅》也，《雅》之体穷于怨，不《骚》不足以寄也。后之人有拟而为之者，终不肖也。何也？彼直求《骚》于《骚》之中也。至苏、李述别及《十九》等篇，《骚》之音节体致皆变矣，然不谓之真《骚》不可也。”（《雪涛阁集序》）又论赋云：“张、左之赋，稍异杨、马，至江淹、庾信诸人，抑又异矣。唐赋最明白简易，至苏子瞻直文平。然赋体日变，赋心益工，古不可优，后不可劣。”（《与江进之尺牋》）考察流变，揭示规律，都是上下千古脱肤见骨的卓见；《四库总目》批评他“惟恃聪明”，未免攻其一点，不及其余。

## 师心而不师道

“师心”就是学观点方法，“不师道”就是不学现成格套。中郎《叙竹林集》云：“善画者，师物不师人，善学者，师心不师道，善为诗者，师森罗万象，不师先辈。法李唐者，岂谓其规格与字句哉？法其不为汉，不为魏，不为六朝之心而已。是真法者也。是故减灶背水之法，迹而败，未若反而胜也。夫反所以迹也。”“师物”和“师森罗万象”，就是以自然和社会为师，是朴素的反映论。“师心”是以向自然和社会学习的观点方法为师，与“师物”与“师森罗万象”并不矛盾。“反所以迹”是遗迹得神的辩证思想。

为什么“不师道”？中郎也有闪烁着辩证光芒的精辟见解。他认为弊端是产生法则的诱因，而法则形成的时候，新的弊端又跟着出现了。所以文无定法。《雪涛阁集序》云：“夫法因于敝而成于过者也。矫六朝骀丽钉短之习者，以流丽胜，钉短者固流丽之因也。然其过在轻纤。盛唐诸人以阔大矫之。已阔矣，又因阔而生莽。是故续盛唐者，以情实矫之。已实矣，又因实而生俚。是故续中唐者，以奇僻矫之。然奇则其境必狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道，至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人徒见宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也。”他考察六朝到宋诗风变化的事实，揭示出“法因于敝而成于过”的规律，很富有思辨性。这是他对宋人“活法”的创造性解释，也是他得力于释、老之处。

## 重悟而不废修

中郎一生把禅学置于文学之上，他师事李贽，即为了学他所谓的“性命之学”的禅学。禅学对中郎的文学理论有积极影响，如“禅代不息”、“安有完法可守”（《与曹鲁川尺牍》），与他的文学发展观和反对格套论即一脉相通。禅家讲机锋，讲顿悟，中郎颇以此自豪。他对苏轼顶礼备至，但提到禅悟，却认为长公还未入门。以禅说诗是中唐以后兴起的风气，严羽《沧浪诗话》说：“大抵禅道唯在妙悟，诗道亦在妙悟。”就看出妙悟是禅与诗联系的纽带。中郎性灵说中吸收有皎然、司空图、严羽等主性情、主自然、主妙悟的成分，《明史》本传说他“诗文主妙悟”，可能正由于看到了其间的递承关系。

所谓妙悟，大致相当于今天所说的灵感。它是踌躇已久难于表达的情思或积累胸中状似散珠的意象，因受到客观物境的触动或久经酝酿而豁然贯通，突然得到了最佳的表达方式，于是兴会淋漓地一挥而就的心理状态。中郎《叙小修诗》说：“有时情与景会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。”就是这种状态。中郎标举的性灵，就创作过程说，就是传统诗说中“吟咏性情”的“性情”与这种获得灵感的心理状态的结合。江进之《敝德集叙》引中郎的话说：“夫性灵窍于心，寓于境。境所偶触，心能摄之；心所欲吐，腕能运之。……以心摄境，以腕运心，则性灵无不毕达，是之谓真诗。”“境所偶触，心能摄之”，就是说的妙悟或灵感。只是中郎力戒撮拾陈腐，而直接说明获得妙悟的条件是“以心摄境”，产生妙悟的时机是“境所偶触”的那偶然一瞬。这就在继承基础上有所创新了。妙悟或灵感是比较玄虚的，中郎在三、四百年前，能用朴素的辩证唯物观点加以阐述，是难能可贵的。

然而，诗悟与禅悟也有不同的地方。胡应麟说：“严氏以禅喻诗，旨哉！”然“禅必深造而后能悟，诗虽悟后，仍须深造。自昔瑰奇之士，往往有识窥上乘，业弃半途者。”（《诗薮》）所

谓深造，就是锻炼写作能力。苏轼就很强调这一点，他说：“求物之妙，如系风捕影，能是物了然于心者，盖千万人而不一遇也，而况能使了然于口与手者乎？”（《答谢民师书》）中郎“心能摄境，腕能运心”之语，盖即长公语意的概括。

## 尚文而不轻质

中郎尚文，万历三十二年《与黄平倩尺牍》云：“诗文是吾辈一件正事，去此无可度日者。穷工极变，舍兄不极力造就，谁人可与此道者？”此处所谓“工”与“变”，即《与江进之尺牍》中“赋心益工”之“工”与“世道既变”之“变”。“穷工极变”，即根据变化了的时代与生活独具匠心地写出最富灵奇情思的诗文之意。故下文接着说：“若使今日执笔，机轴尤为不同。何也？人事物态，有时而更，乡语方言，有时而易，事今日之事，则亦文今日之文而已矣。”“今日之文”的样品，即《叙小修诗》中所说的“通于人之喜怒哀乐嗜好情欲”的“闺阁妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类”“真人所作”的“真声”。市民倾向鲜明，绝非纯艺术论，故曰中郎尚文而不轻质。

《行素园存稿引》曾突出地强调文章的质说：“物之传者必以质。文之不传，非曰不工，质不至也。”钱伯城先生认为：“宏道此文主‘质’，与前主情、主性灵，又有不同。”（《袁宏道集笺校》第一五七一页）其实，主质与主情、主性灵是一回事。《引》文接着就阐释道：“树之不实，非无花叶也；人之不泽，非无肤发也；文章亦尔。行世者必真，悦俗者必媚，真久必见，媚久必厌，自然之理也。故今之人所刻画而求肖者，古人皆厌离而思去之。古之为文者，刊华而求质，敝精神而学之，唯恐真之不及也。”以“真”释“质”，可见质就是指的真人真性情，也就是性灵。陆云龙《叙袁中郎先生小品》云：“率真则性灵现。”就一语道出了真与性灵的关系。

## 自信而能自悔

中郎才情焕发，富于自信。万历二十七年在北京《答李元善尺牍》说：“弟才虽绵薄，至于扫时诗之陋习，为末季之先驱，辨欧、韩之极冤，捣钝贼之巢穴，自我而前，未见有先发者，亦弟得意事也。”自豪之情，溢于言表。但他从不故步自封，而是经常自悔。《叙曾太史集》批评自己“诗多刻露之病”，“为文信腕直寄而已。”《哭江进之·序》批评自己《锦帆》、《解脱》诸集“诗不遒，而文亦散缓。”万历三十五年《与黄平倩尺牍》批评《瓶花集》“诗文俱有痕迹。”主试秦中后，与小修论诗文，“常云我近日始稍进，觉往时大披露，少蕴藉。”（袁中道《告中郎兄文》）

谭元春曾分析中郎自悔的原因说：“目察公之用心，其议不待人发，而其才不难自变，其识已看定天下所必趋之壑，而其力已暗割从来所自快之情。予因思古今真文人何处不自信，亦何尝不自悔。当众波同泻，万家一习之时，而我独有所见，虽雄才辩口，播之不能夺其所信。至于众为我转，我更觉进。举世方竞写喧传，而真文人灵机自检，已遁之悔中矣。”（《谭友夏合集》卷八《袁中郎先生续集序》）谭氏以“我更觉进”来说明原因，是符合中郎“禅代不息”思想的实际的。列宁说过：“任何一般只是大致地包括一切个别事物，任何个别都不能完全地列入一般之中。”（《谈谈辩证法问题》）“自悔”在道德上表现出精进不已与襟怀坦白，在美学上符合列宁所指出的“类”不可能在一个个体中得到完美无遗的体现的真理。一个人能经常进行自我批评，吐故纳新，不仅是一种美德，而且是符合客观实际的。中郎一生这么做了，即令出于感性认识，也足以表现出他在身体力行地追求着真、善、美相统一的美学理想。